

Megjelenési adatok: *Apertúra*, 2014/1. <http://uj.apertura.hu/2014/tel/milian-keletrol-nyugatnak-is/>

Milián Orsolya:

Keletről Nyugatnak (is)

Miért választották az emberek a kommunizmust? Miért olyan lehangolóak a filmjeitek? Miért nem közvetítitek általuk jobban a demokratikus értékeket? Pontosan hol is helyezkedik el az országod? Olykor ilyen és ehhez hasonló – átlagemberek vagy éppen egyetemi hallgatók által feltett – kérdésekbe ütközhet az a kelet-európai filmtörténettel foglalkozó kutató vagy oktató, aki (például) az Egyesült Államokban tanítaná a régió filmkultúráját, illetve az a filmkészítő, aki Európán kívüli filmfesztiválokra futtatja filmjeit. (Ezzel ugyanakkor semmiképp sem szeretném azt állítani, hogy az efféle kérdések Európában, akár éppenséggel Magyarországon ne hangozhatnak el.) A Nyugat és Kelet közti kulturális, gazdasági, stb. különbségek (távolságok, szakadékok) felszámolásának, de legalábbis áthidalásának nehézségét jól jelzi, hogy a kis(ebb) népek filmiparáról írott külföldi publikációkat nem árt rövid földrajzi orientálással kezdeni, vagyis előbb szó szerint a térképre kell helyezni az illető államot, s csak ezután kerülhet sor a filmszakmai értekezésre. (Ahogyan ezt Meta Mazaj és Shekhar Deshpande – érthető módon kissé keserű szájjal – Szlovénia és a szlovén filmművészet kapcsán megjegyzi a *Cinema Beyond Borders: Slovenian Cinema in a World Context* című tanulmányukban.)

A múlt és a jelen, a kultúra területét is befolyásoló geopolitikai helyzeteinek elemzését megkerülve az alábbiakban arról az angol nyelvű, vaskos gyűjteményes kötetéről ejtek néhány szót, amely jó eséllyel helyezhet be a nagyvilág filmes érdeklődésű szakembereinek atlaszaiba nemzetközi szinten eddig kevésbé kutatott, kevésbé ismert kelet-európai filmtörténeteket és ezeknek az elsősorban az 1989 és 1991 közötti rendszerváltozások, illetve az 1945 utáni epizódjait. Emellett ez a könyv átformálhatja az egyetemes filmtörténetekben a régióval kapcsolatosan említésre kerülő (kanonikus) alkotások halmazát, valamint újragondolhatja vagy akár felszámolhatja több, az ún. szovjet blokk országainak filmtörténeteivel kapcsolatos, mind Nyugaton, mind pedig Keleten cirkuláló sztereotípiát.

A kötet összeállítója, Imre Anikó elismerésre méltó szerkesztői teljesítménye révén huszonöt tanulmányt, egy alapos szerkesztői bevezetőt és a kelet-európai filmművészet neves

szakértője, Dina Iordanova professzor által írt előszót foglal magába a 2012-ben a Wiley-Blackwell kiadónál megjelent, *A Companion to Eastern European Cinemas* [*A kelet-európai filmművészet kézikönyve*] című kötet. Miként tanulmányértékű szerkesztői bevezetőjében Imre Anikó leszögezi, az összeállítás alapvetően kettős célt tűz ki maga elé: egyfelől a kelet-európai filmiparok¹ posztszocialista-posztkommunista – vagyis az utóbbi, megközelítőleg huszonöt év – fejleményeiről kíván tájékoztatást nyújtani (természetesen jobbra történeti kontextusban, azaz a „poszt-” előtti időszak társadalompolitikai és kulturális állapotaival is számolva). Másfelől a „régit”, bár bizonyos reminiscenciáiban mai napig fel-felbukkanó hidegháborús, a vasfüggöny mögötti, egységesen el- vagy bezárt tömbként való elgondolásból kiszabadítva igyekszik integrálni a régió filmkultúráját, illetőleg az egyes nemzeti filmterméseket az egyetemes (vagyis nemcsak európai) filmtörténeti elbeszélésekbe.

Az előbbi törekvést illetően igazán sokszínű palettával szembesülhetünk: a nemzetközileg (filmszakmai közleményekben, egyetemi kurzusokon, filmfesztiválokon, stb.) is komolyan számon tartott filmes trendek – például a jugoszláv fekete hullám, a lengyel dokumentarista „fekete sorozat” és utótörténeteik vagy a román újhullám – mellett több, az illető ország határain kívül csekély figyelmet kapó filmgyártásról, így például az albán és a szlovén filmiparról olvashatunk tanulságos kortársi helyzetjelentéseket. Ez utóbbiak – Meta Mazaj és Shekhar Deshpande a fentiekben szóba hozott tanulmánya, illetve Bruce Williams *Red Shift: New Albanian Cinema and its Dialogue with the Old* című írása – a témák külföldi elhanyagoltságából adódóan a jelenkorénál jóval tágasabb horizonttal vetnek számot, amennyiben afféle nemzeti mini-filmtörténeteket is nyújtanak egyszersmind. Szintúgy több tanulmány foglalkozik a dokumentumfilmekkel (például Almási Tamás Ózd sorozatával vagy a 1991 utáni lett dokumentumfilmekkel) és az animációs filmekkel, jól példázva a kötet törekvését arra, hogy a kelet-európai nagyjátékfilmek mellett a kevésbé népszerű filmes formákat is a nemzetközi szakmai figyelem homlokterébe helyezze.

¹ Terjedelmi okokból nem térek ki Kelet-Európa mint fogalom definíciós problémáira. A szóban forgó kötet mindenesetre ezt a fogalmat a volt szovjet blokk államaival, illetve a Szovjetunióba olvasztott (pl. balti) országokkal kapcsolatban alkalmazza. Mind a szerkesztői előszó, mind a tanulmányok egy része reflektál a fogalom problematikusságára, melynek itteni használatmódját ugyanakkor már az a tény is jogossá teszi, hogy „Kelet-Európa” ugyancsak beépült a földrajzi, történelmi, kulturális, stb. fogalmi eszköztárakba.

A sokszor bírált, de a nemzetközi, különösen az európai filmszakmai gondolkozást, illetőleg a filmtörténeti kanonizálást máig rendkívül meghatározó szerzői elmélet mértékkel érvényesül a kötetben. Bár a neves *auteur*ök hol érintőlegesen említve, hol pedig alkotásaik (például Pálfi György *Taxidermiája* vagy az észt Rein Raamat és Priit Pärn animációi) alapos analízise által természetesen nem maradnak ki (sőt, az emigráns szerzők – így például többek közt a lengyel származású Borowczyk, illetve Polański – is szóba kerülnek), de a kötet több tanulmánya kifejezetten törekszik arra, hogy a rendszerváltozások előtti és utáni műfaji filmekről adjon számot. Fölöttébb rokonszenves ez a nézőpont, lévén, hogy a világhírű szerzői életművekhez képest a kelet-európai zsáner(film)ek története az egyes országok határain túl szintén kevésbé/kevésbé feltárt területet képez (ami részben indokolható azzal, hogy a műfaji filmek nemigen jutottak át a vasfüggönyön túlra).

A műfaji filmes megközelítések közül itt két cikket, Stefan Soldovieri *Socialists in Outer Space: East German Film's Venusian Adventure*, illetve Nikolina Dobрева *Eastern European Historical Epics: Genre Cinema and the Visualization of a Heroic National Past* című tanulmányát emelem ki. Az előbbi, 1998-ban a *Film History* nevű folyóiratban már megjelent, de itt joggal újraközölt szöveg *A holtak bolygója* (Der schweigende Stern. Kurt Matzig, 1960) című kelet-német sci-fi (lengyel-német ko)produkciós kálváriáját követi aprólékosan végig, amelynek során a moszkvai és helyi politikai felügyelő tekinteteknek már 1956-tól kitett forgatókönyv a hidegháborús paranoiák és ellenségképek alakulásai mentén változik meg újra és újra – s talán mondanom sem kell, hogy a központilag irányított filmgyártási szisztéma és a szöveggönyvek politikai ideológiai ellenőrzése és felülbírlása erősen emlékeztet az 1948-as államosítást követő magyarországi filmipar működésére (is). Nikolina Dobрева nagyobb lélegzetű, részletesebben négy filmet – az albán-szovjet *Szkander béget* (Velikiy vojn Albanii Skanderbeg. Szergej Jutkevics, 1953), a román *Mihai Viteazult* (Sergiu Nicolaescu, 1970), a bolgár *Mise Macedóniában-t* (Mera szpored mera. Georgi Djulgerov, 1981) és a jugoszláv *A rigómezei csatát* (Boj na Kosovu. Zdravko Šotra, 1989) – elemző tanulmánya a történelmi film hollywoodi és európai műfajtörténeti környezetében vizsgálódik. Bár kissé hiányolhatjuk a történelmi film körültekintő műfaji meghatározását, de Dobрева meggyőzően mutatja ki, hogy az 1989 előtti, vonatkozó filmek nemcsak a nemzetnarratívák korabeli szemlélet szerinti megfogalmazásait vitték színre, de a kortársi, elvileg a nemzetek felettiséget, az osztálytársadalom „Internacionálás” egyenlőségét és közösségiségét propagáló marxista koncepcióhoz is igazodniuk kellett, vagyis „túl” nemzetiek sem lehettek. A korszak ilyen

jellemző aspektusánál azonban sokkal érdekfeszítőbb annak elemzése, hogy az ún. szovjet blokk több országában olyan, a középkor vagy az újkor történelmi díszletei közé helyezett filmet forgattak, amely a török hódítással szembeszegülő hős vezért és népét helyezi a középpontba. A közös múlt, a közös, az iszlám világ általi fenyegetettség reprezentációja során ezek a filmek a törököket meglehetősen egysíkúan, brutális, ám tiszteletreméltó ellenfélként, a nyugati nagyhatalmakat és a katolikus egyházat pedig árulóként és korruptként mutatják be, míg a saját nemzetükre jellemzően az „Európa védőbástyája” vagy az „Európa utolsó végvára” szerepeket osztják. (Magyar olvasóként persze kicsit kesereghetünk azon, hogy Várkonyi Zoltán 1968-as *Egri csillagok* című Gárdonyi-adaptációja kívül maradt a tárgyalt alkotások körén.) S vajon a történelmi hősök nagy tettei kapcsán érzett nemzeti büszkeség hogyan fért össze a fentiekben vázolt kommunista ideológiával? Nos, miként a szerző rámutat: „Ezek a filmek látszólag a kommunista ideológiával összeférhetetlenül adnak számot a nemzeti büszkeségről, de mégis úgy, hogy a nézők az európai közösség értékes tagjainak is tarthassák magukat. Továbbá, ez a nacionalista megközelítés egybevág a kommunista ideológiával, amennyiben egyféle metaforaként is szolgál: arra buzdítja a nézőket, hogy nemzetük Európa védelmezőiként konstruált történelmi szerepét az aktuálisra, a jó, igaz ideológiai tömbhöz tartozásra vigyék át.” (360. o. Saját ford. – M. O.)

Ennek a részletesebben bemutatott tanulmánynak a szemléletmódjához hasonlóan a kötetben számos olyan írásra bukkanhatunk, amely meghaladni igyekszik a nemzeti vagy államhatárokat, nem elsősorban a vizsgálat tárgyául választott filmes korpusz, hanem például a koprodukciós és filmterjesztési kapcsolatok történeti elemzése, illetve olyan újabb elméleti szempontok (például a testpolitika vagy a derridai dekonstrukció) értő alkalmazása által, amelyek a nyugati filmnézők számára is vonzóvá tehetik a régióban létrejött alkotásokat.

Az Európai Unió geopolitikai kontextusa és a gyakori szoros nemzetközi együttműködésekben megvalósult filmprojektek alapján több tanulmány egyenesen megkérdőjelezi a „nemzeti filmtörténet” leíró fogalmának hatékonyságát. Ennek kapcsán egyrészt azt hangsúlyozzák, hogy napjainkban Kelet-Európa is a McLuhani „világfalu” résztvevője, s ekképpen filmkultúrája is a globális kulturális és gazdasági piac része, másrészt a rendszerváltozások előtti Nyugat–Kelet és Kelet–Kelet közti gyártási és forgalmazási együttműködésekre koncentrálva szintén az európai filmművészet transznacionális voltára figyelmeztetnek. Az utóbbi által egyféle historiográfiai revizionizmust is végrehajtanak,

amennyiben azt a tradicionális nézetet, ha tetszik, sztereotípiát ássák alá, miszerint a szovjet fennhatóság idején Keleten a helyzet változatlan és (be)zárt, vagyis a nyugati egykorú filmes (és egyéb) irányzatoktól vagy kapcsolatoktól érintetlen volt. Ebben a vonatkozásban különösen a cseh filmek 1945-1968 közti olaszországi „terítését”, a filmterjesztés politikai és kulturális hálózatát alaposan feltáró, Francesco Pittassio által írt cikk, illetve a lengyel „fekete sorozat” alkotásait filmfesztiválon hat ízben vendégül látó brit újhullámról beszámoló, Bjørn Sørenssen által írt tanulmány különösen mérvadó. Ugyanakkor Eva Närepea *National Space, (Trans)National Cinema: Estonian Film in the 1960s* című tanulmánya az eloroszosításnak kitett államok (Litvánia, Lettország, Észtország, Ukrajna) filmtörténetírásának s egyben nemzettudatának problematikusságára is figyelmeztet. A területek bekebelezése után ezeknek az országoknak a filmiparát a szovjet szisztémába integrálták, ami nem pusztán azzal a következménnyel járt, hogy a (régióban jól ismert moszkvai cenzurális felügyelet mellett) a filmstábokban kötelező jelleggel oroszoknak is dolgozniuk kellett, illetőleg, hogy a filmes szakemberek komoly részét Moszkvában képezték, de a mai napig meghatározza a „sajátnak” tartott filmek halmazát. Így az észt-szovjet obligát „együtműködések” egyik hosszú távú eredményeképpen „a szélesebb közönség határozott meggyőződése, hogy az észt nemzeti filmművészet csakis az állam 1991-es újjáalakulása után jött létre” (244. o. Saját ford. – M. O.)

A négy fejezetbe (*New Theoretical and Critical Frameworks; Historical and Spatial Redefinitions; Aesthetic (Re)visions; Industries and Institutions*) rendezett tanulmánykötet negyedik, terjedelmes része a napjaink kelet-európai filmjei számára talán legégetőbb problémahalmazba, a finanszírozás, illetve a koprodukciókat lehetővé tevő intézmények és vállalkozási formák világába vezet. Mint az közismert, a 1989-1991 előtti időszak ún. szovjet blokkba tartozó államainak filmipara központosított, szinte kizárólag állami pénzügyi háttérű volt, s a kapitalizmusra átállás óta a filmeseknek új finanszírozási formákat kellett (ki)találniuk. A kötetben ezzel kapcsolatosan legtöbbször az Európai Unió MEDIA-projektjét és az Eurimages-t, illetve nyilván a társfinanszírozásokat emlegetik, de több cikkből is kitűnik az a jól ismert tény, hogy a hollywoodi filmek költségvetéseivel (és forgalmazásuk, valamint nézettségi adataik mértékével) a kelet-európai régió filmkészítői nemigen veszik fel a versenyt. Így az sem igazán meglepő, amit Ioana Uricaru nem győz eléggé hangsúlyozni a *Follow the Money: Financing Contemporary Cinema in Romania* című esszéjében, nevezetesen, hogy állami támogatás nélkül gyakorlatilag esélytelen nivós, a rendezői

konceptiót tökéletes mértékben tükröző filmes alkotásokat létrehozni. Még akkor is így van ez, ha egyébként független produkciós, a producerek, illetve maguk a rendezők által létrehozott cégek szép számmal létrejöttek Romániában (is), hiszen a mozik országosan elenyésző száma (összesen 38), illetve a román filmek siralmas helyi nézettségi adatai meggátolják, hogy a forgalmazás által a produkciós cégeket önállóan életben tartani képes pénzügyi nyereség termelődjön ki. A menekülési utat elsősorban az elismert külföldi filmfesztiválokon (Cannes, Velence, stb.) való szereplés, illetve díjaik elnyerése jelenti, hiszen ezek nem pusztán felhívják a világ figyelmét az illető alkotóra és filmjeire, de általuk az eljövendő filmek készítésének tőkéje is részben előteremthető.

Összegezve, az *A Companion to Eastern European Cinemas* több, a fentiekben szóba hozott szempontból hiánypótló és újító termék, olyan izgalmas elméleti és részletgazdag történeti megközelítéseket tartalmaz, amelyek a kelet-európai filmmel foglalkozó szakemberek könyvespolcainak nélkülözhetetlen darabjává teszik a könyvet. S bár ehelyütt mindössze ízelítőt nyújtottam belőle, de ez az 525 oldalas „kézikönyv” [*companion*] nemcsak a nyugati, hanem a kelet-európai kutatók, egyetemi oktatók és hallgatók remek „(úti)társává” [*companion*] is válhat a régió (film)kultúrájának feltérképezésében.

(*A Companion to Eastern European Cinemas*. Szerk. Anikó Imre. Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. 525. o.)